

Man kan sålunda konstatera, att klockarna i Stockholm under 1600-talet burit en ämbetsdräkt, bestående av kappa och krage — en dräkt, som tydligen mycket liknade prästdräkten. Ännu år 1711 bars denna dräkt av klockarna i Stockholms tre huvudförsamlingar jämte Tyska kyrkan.

D. Lindqvist.

Norskt dekorationsmåleri under trehundra år.

Statskonsulenten och konservatorn vid norska Riksantikvarie-ämbetet *Domenico Erdmann* kan se tillbaka på en lång och gagnande verksamhet, som största delen kommit den gamla norska kyrkokonsten till godo. Sedan han för några år sedan dragit sig tillbaka, har han haft tillfälle och tid ta sitt livsverk i betraktande, och denna överblick har blivit en stor och fängslande bok med titeln *Norsk dekorativ maling fra reformasjonen til romantikken* (Jacob Dybwads forlag, Oslo 1940).

Det är ett väldigt material Erdmann rör sig med. Norges alla bygder äro representerade. Den skiftande mångsidigheten är överraskande. Det sätt varpå de olika provinsmästarna utgestaltat utifrån kommande impulser är nästan förbryllande. Kanske är det icke något överord av Lexow, när han säger, att den norska folkkonsten från renässansen till romantiken är den förnämsta i världen i konstnärligt hänseende. Av det material, som Erdmann dragit fram, äro naturligtvis icke alla exempel på äkta folkkonst. Många målningar äro utförda av städernas hantverksmålare, vilka röja ett större eller mindre beroende av den europeiska stilkonstens motivförråd. Men alla äro präglade av en anda, som i självständig styrka och egenart söker sin like. En noggrann penetrering av hela det i denna bok framlagda målningsmaterialet skulle omfatta en uppdelning av olika skikt och grader i denna rika provinskonst för att följa stilkonstens vandring i bygderna, hur bygdekonsnärerna uppfattat och vidarebefordrat dess former, vilka steg för steg omarbetats. Endast i förbigående har sådana undersökningar företagits i föreliggande verk. Men desto större tonvikt lägges här på det konstitutiva och väsentliga i utvecklingen, nämligen färgen. Den norska renässansens typiska färgställning sådan den framträder exempelvis i Mariakyrkans i Bergen målningar från 1570-talet är ockragult, caput mortuum och svart eller som i dekorationen i kyrkan i Moster (o. 1600) grått, svart och rött. Denna färgsammanställning är emellertid delvis ett arv från gotiken, som f. ö. också är representerad i denna kyrkas dekoration. Koloriten utgöres här av kalkfärg i blått, grönt, brunrött och gult. Barocken i denna kyrka företrädes av altarskåpet och den prakt-

fulla predikstolen. I Hospitalskyrkan i samma stad kan senbarockens färg studeras. Altartavlan från 1753 i regencestil är målad i porfyr- och alabasterimitation med förgyllning och sådana färger som flammigt gult och purpurbrunt. Predikstolens ljusmarmorade gröngrå färg med förgyllning samt figurerna i alabasterfärg är fullmogen Bergenrokoko liksom altarringen. I Bergens Nykyrka möter oss slutligen nyklassicismen i en pärltonande och gråmarmorerad predikstol, som kombinerats med altare samt orgelfasad med förgyllning och marmorvita statyer till kalkade ljusa murväggar var till kommer ett omålat panelvalv. I dessa tre Bergenkyrkor ha vi den norska dekorationsmålningen i stark förkortning genom femhundra år. Ute i landet fick utvecklingsförloppet inte samma regelbundna, av utländska impulser påverkade karaktär. Här blev det istället mera komplicerat och mera fångslande, emedan intressanta retardationer och av olika folk och målarlynnen betingade stilblandningar göra sig gällande. Det är genom talrika sådana fenomen, som boken om Norges dekorativa målar Konst är så lärorik och märklig.

Ett av renässansens bästa målerier i Bergen — stilen är f. ö. klint företrädd i Norge — är redan nämnt. Ett ålderdomligare exempel, där traditionens styrka med arv från gotikens målningar och bildvävnader är påtaglig, är stavkyrkan i Eidsvold. Färganslaget och t. o. m. tekniken är i stort sett medeltida: *caput mortuum* eller cinnober tillsammans med svart och gult på vit kalk eller omålat trä. Eljest får nu grönt dominera såsom i Lom-målningarna och de besluktade i Moster, Urnes, Dale o. s. v., och däri röjer sig en rätt avancerad renässans. En tydligare anknytning i både ornament och i färg till tysk högrenässans röjes i Stavangerkonsten med en kraftigare färgstil (violett-rött, purpur, gult och smaragdgrönt).

På 1640-talet låter förf. en ny stil framträda, som han kallar den brokiga barocken. Av det rika materialet att döma föreligger verkligen ett stilskifte av rätt betydande mått. Renässansmåleriets konstruktiva ideal ersättes med strävan efter en dekorativ helhet, som skall ge intryck av rörelse. I färgen börjar brunt dominera och sammanställas med grönt och rött. Under denna livskraftiga konstepok, som räcker till 1600-talets slut (i enstaka monument dock tidigare) kan man tydligare än förut spåra en norsk stil. Redan i den nya stilens första monument, målningarna i Röldals kyrkas skepp, fastslår förf. att det första steget beträffs mot den inhemska rosmålningen. De yviga rankorna fylla ytan och hållas inom en färgskala av rött och gult jämte något grönt med svarta konturer. Gentemot denna stort verkande dekoration kan man sätta altartavlan i Lokta kyrka, vars färg är utsökt och tekniskt sett helt enkelt raffinerad: cinnober och guld på ljusblå botten, vita pelare med mörkbrun marmorering samt grön lasyr på silver på andra ställen. Lika klart enhetlig som denna nordliga barockstil är, som utgår från några Trondheimsmålare, lika heterogen är

Vestlandets och det sydliga Östlandets äldre barockmålningar. På väggarna i Nore kyrka kan man avläsa en hallingedalares reaktioner inför den nordeuropeiska rankornamentikens ystra former. Här kan man också följa stilutvecklingen från renässans till rokokoko. Som exempel på stilkonservatism kan nämnas målningarna i kyrkan i Stordal, dekorerad 1799. De representera en 150 år försenad renässans, som förblivit frisk och levande i en allmogekonstnärns hand. På vit limfärgsgrund har målats figurer och rankor med kraftig svart kontur och rika färger: gult och grått, klart rött eller gult och blekblått hos figurerna, medan taket förråder ett visst rokokoinflytande i färgen, nämligen gult och blått samt här och där mörkviolett. Men också sent medeltida drag kunna påvisas i vissa andra färgsammanställningar t. ex. gult, svart och rödviolett tillsammans med grått.

På 1670-talet kommer en mera mogen barockstil i fransk form, som förf. kallar klassisk barock. Impulserna komma från högre ståndsinteriörer såsom ståthållareresidenset i Larvik vid Kristianiafjorden från 1670-talet. Ett stort, nytt ornamentsförråd tillföres dekorationsmåleriet och dessutom en ny färgskala med grått, mattgrönt, brunt, blekt citrongult (imiterande guld) och rosa samt knallröd cinnober. En annan färgställning kan utgöras av cinnober, indiskt gult och spanskgrönt på vit grund eller en tredje cinnober, djupblått, blågrått och elfbensgult. Marmor och stuck imiteras flitigt och väggarna uppdelas gärna av pelare. Nya ornament äro kandelabrar, lagerkransar, festoner, bladfriser av eklöv eller lager.

Den första kyrka, där den franska barocken efterbildas, är taket i Kongsberg med framställning av en festlig änglakör, målad i caput mortuum, blekrosa, orange och koppargrönt mot ett blått mittparti. Ett av de vidlyftigaste arbetena betecknas av utsmyckningen av Vor Frelzers kirke i Oslo, som sträckte sig från 1697—1727. Den började med altartavla och predikstol, av vilka den senare i sin fullmogna akantusdekoration blev en inspirerande förebild för bondedekoratörerna i Östlandet. Inredningsföremålens färg innebär ett steg mot en vekare 1700-tals kolorit. Predikstolen är hållen i blått och guld. Orgelfasaden målades 1727 i äppelgrönt¹⁾.

Det finnes drag i denna färgdekoration, som pekar över mot en ny stil, regencen. Den uttrycker sig först i själva rumsbildningen i större koröppning, vitmålat bjälktak, större fönster och altarupp-sats i form av kolonnportal. I färg märkes inflytandet från en profan rumsdekoration ännu tydligare: blått, mörk rosa, orange eller gult i många nyanser. En kyrkmålning som Kvikne kyrka från 1730-talet kan tjäna som exempel. Den är målad i gult, grått, rosa, vitt och grågrönt förbundet med en mild röd färg.

Är denna regencstil endast obetydligt franskt påverkad, är detta förhållande ännu tydligare beträffande den norska rokokon. Den är

¹⁾ Barockmålningens färger framtogs på prov av förf. 1933, varefter Hugo Louis Mohr fick anbringa sin nya målning.

icke någon vek fransk planta utan en kraftig och mustig inhemsk växt. En ljus färgskala är dock genomgående. Den äldsta rokokointeriören är Fredriksverns kyrka, från 1753—56. Taket är målat i blått med förgyllda plastiska stjärnor. Murarna äro vitputsade och sedan tonade i svagt blått. Inventarierna äro målade i opalgrönt och grått, delvis marmorerat och på enstaka ställen med guld och rött. En dominerande verkan har altartavlan, vars färg behärskar interiören genom guld och marmorering. Den ståtligaste färginteriören utgör dock Kongsbergs kyrka, vars altarvägg med det praktfulla altaret, ovanför detta predikstol och överst en mäktig orgelfasad hör till landets märkligaste från nyare tid. Det som här faller mest i ögonen är den skickligt genomförda balansenringen i form och färg, den varierande marmoreringens arkitektoniska accentuering. Många kyrkor blevo under denna tid dekorerade. Mot århundradets slut blev rokokon undanträngd av Louisseize och empire. Men den inhemskt utvecklade rokokon levde med oförminskad kraft kvar i Telemarken och Hallingdal. Vest Agders kyrka målades 1800 med mörkblått som grundmotiv. Denna färg går igen i många kyrkinventarier för att inte tala om dess förekomst på allmogens husgeråd från 1800-talets början. Ännu så sent som 1850, då Knut Mevastaulen dekorerade en stuga på Gunvaljord i Haukeli, levde stilen utan minsta spår av ålderdomsvaghet.

Rokokon bildar också den sista kyrkligt betonade dekorationsstilen. Nästa steg i stilutvecklingen, nyklassicismen, blev aldrig omtyckt av kyrkmålarna. För att kunna nyttjas av dem måste den först omformas på ett självständigt sätt. Exempel finnas dock på en överraskande finess i färguppfattningen såsom Sör-Frons kyrka, vars kolorit bygger på kontrasten mellan läktarbröstets opalblått och interiörens dominerande grått och vitt samt altarväggens vita pelare med gula kannelurer. I Oslo hospitalskyrka målades interiören i rosaton, som imiterar sandsten. Nykyrkan i Bergen är hållen i pärlgrått med grått marmorerat altare (med predikstol över) och orgelfasad med förgyllning och marmorvita statyer mot kalkade murväggar och omålat paneltak. En ommålning en mansålder senare uttrycker Biedermeiersmaken: vitt tak, blekröda väggar, bänkarnas inre dämpat blått och deras yttre elfenbensvitt med guld. Denna stils bästa nummer är eljest den åttkantiga timmerkyrkan i Tresfjord (1828). All tyngd i arkitekturen är skickligt upphävd av målarna. Taket är sålunda ljusblått och lätt som en tältduk. Längre ned på väggarna löper en fris i blått och vitt. Inventarierna äro hållna i grön-brunt och mörkblåtonande marmorering förhöjd med ljus cinnober.

Dessa antydningar om några huvudpunkter i framställningen torde ge en viss föreställning om bokens innehåll. Den ger en fängslande bild av norskt dekorativt konstskapande och är en saklig redogörelse för måleriets tekniska sida. De många ypperliga sammanställningar av kyrkointeriörernas färgållning och in-

redningsföremålens koloristiska samspel äro inte bara konsthistoriska dokument, de ge alla av restaureringskonsten intresserade fackmän och lekfolk värdefulla synpunkter. Men ändå framkallas vid läsningen av denna bok skammens rodnad på våra kinder. Vi ha att vidgå många grova försummelse vid kyrkorestaureringar i vårt land. En rad pinsamma frågor om svensk konserveringsteknik framställa sig osökt t. ex.: huru många kyrkor ha färgrestaurerats så att vederbörande arbetsledare protokollfört exakt varje äldre målning på olika inredningsföremål och gjort klart för sig vilka färger, som höra samman? Eller om några färger förlorats — på vilket sätt kompletteras eller ersätts de? Användes som regel annat än gustaviansk färg hållning resp. marmorering vid nymålning?

De många reflexioner, som ges vid läsningen av Erdmanns ypperliga bok få begränsas av dessa frågor utan svar. Man kan lyckönska norsk restaureringskonst, som fått denna ypperliga vägledning, och man kan beklaga dess svenska kollega, som får vara utan den.

Bengt Cnattingius.

Kyrkokören i gudstjänsten.

Mången tycker utan tvivel att man av en handbok, som vuxit fram under en sådan tid av kyrkomusikalisk renässans som den innevarande, haft rätt att vänta en mera positiv inställning till kyrkokören och dess uppgift än den som kommer till synes i den av kyrkomötet antagna handboken. Andra åter finna lika säkert i den nya handboken alltför stort tillmötesgående mot musikaliska krav. Det ligger i sakens natur att så måste vara. En handbok för en kyrka med så många olika schatteringar inom fromhetslivets område som den svenska, kan aldrig bli annat än en kompromiss med vilken ingen kan känna sig fullt nöjd. En objektiv granskning synes snarast ge vid handen att den nya handboken relativt väl lyckats göra rättvisa åt båda de här åsyftade åskådningarna.

Att de som ställa sig avvisande mot körens medverkan i gudstjänsten och över huvud mot all onödig utsmyckning av gudstjänstlivet, borde kunna känna sig tillfreds är utan vidare klart. De behöva aldrig, så långt året är, höra en enda ton sjungen av någon kör. Hela högmässan kan firas utan någon annan sång än församlingens. Mera kan man rimligtvis icke begära, så vida man icke önskar fira den utan någon sång alls. Icke ens detta sista alternativ torde för övrigt få anses uteslutet, ehuru det icke är förutsett och därför icke formellt är i överensstämmelse med hand-